



# **Bolsas Universidade de Lisboa / Fundação Amadeu Dias**

**Edição 2010/2011**

## **Relatório de Projecto**

### **Expressões do nacional nas artes plásticas modernistas: o caso português e brasileiro**

Bolseira: Cristina Branco Sousa

Faculdade de Letras  
Curso: Estudos Artísticos, Artes e Culturas Comparadas  
Ano: 3º

Tutora: Helena Carvalhão Buescu

O presente relatório pretende descrever o trabalho realizado pela aluna Cristina Branco de Sousa no âmbito da Bolsa de Investigação cedida pela Fundação Amadeu Dias, em colaboração com a Universidade de Lisboa.

O projecto proposto compreendia uma investigação com o tema “Expressões do nacional nas artes plásticas modernistas: o caso português e brasileiro”, a concretização de uma exposição, em parceria com uma instituição, que incidisse sobre o motivo da Bolsa e a realização e publicação de um ensaio, sucedido da sua apresentação pública. O processo evolutivo do projecto seguiu sempre as orientações inicialmente propostas. Para melhor descrever o cumprimento dos objectivos vertebrais do trabalho realizado, o relatório será organizado em cinco secções. Na primeira secção do relatório serão descritos vários elementos importantes para o desenvolvimento da investigação e fixação do conhecimento sobre o tema nuclear do projecto: a presença da aluna no Curso de Verão da Faculdade de Ciências Sócio Humanas da Universidade Nova de Lisboa, “História da Arte em Portugal do séc. XV a Arte contemporânea”; a intersecção com as disciplinas de Estudos Olisiponenses e de Seminário; a deslocação a São Paulo e ao Rio de Janeiro; a estruturação metodológica da investigação e, por fim, a organização e escrita do ensaio. Em seguida, na segunda secção será descrito o cumprimento do segundo objectivo proposto, a concepção do evento “Artes Brasileiras: Literatura, Pintura, Cinema”, realizado com o apoio da Casa da América Latina. A terceira secção do relatório apresenta detalhadamente a execução financeira do projecto. Após a quarta secção, que concerne uma reflexão conclusiva acerca dos objectivos propostos e alcançados, seguir-se-á, por fim, a quinta secção, referente a bibliografia mencionada no ensaio final.

## **1. Investigação**

O objectivo teórico da investigação circunscreve a reflexão sobre as convergências e divergências do processo de significação plástica da identidade nacional portuguesa e brasileira através da estética modernista, durante a primeira metade do século XX. Para alcançar tal objectivo a metodologia de trabalho inicialmente proposta foi cumprida, mas adaptada às contingências e às oportunidades surgidas no curso da investigação.

Durante a primeira fase da investigação, compreendida entre Setembro e Março de 2011, foram seleccionados e analisados ensaios críticos e teóricos sobre arte e

sociologia referentes aos temas da imagem da nacionalidade, a institucionalização do modernismo, a arte pública como meio de sensibilização e divulgação, o modernismo tornado arte pública, entre outras teses que constituíram o *corpus* teórico de fundamentação do trabalho.

Durante o percurso da investigação, de Outubro a Junho, foram entregues cinco relatórios e algumas notificações à Professora Doutora Helena Buescu que, como tutora, encaminhou e auxiliou o desenvolvimento metodológico do projecto. Os locais de execução da investigação foram efectivamente o Centro de Estudos Comparatistas e a Biblioteca da F.L.U.L., a Biblioteca da F.B.A.U.L., o Centro de Documentação da Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea de Almada e a Biblioteca de História da Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

Durante as duas primeiras semanas do mês de Setembro, a aluna participou no Curso de Verão “História da Arte em Portugal do séc. XV à Arte contemporânea”, leccionado pela Professora Doutora Ana Duarte Rodrigues e pelo Professor Ivo Brás, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. A avaliação do curso consistia na elaboração de duas breves monografias. A questão relativa à História da Arte contemporânea em Portugal propunha a reflexão comparativista entre uma pintura de Silva Porto, *Namoro – O Amor na Aldeia*, de 1887, e uma de Eduardo Viana, *Bonecos Portugueses*, de 1916. Em ambas as obras existe a reflexão plástica sobre a representação da identidade portuguesa, tanto na perspectiva romântica, quanto na modernista. Como poderá ser lido no Anexo 1, o resultado numérico desta avaliação perfaz dezoito valores calculados pela média dos dois ensaios.

Pela investigação compreender dois casos, o português e o brasileiro, o período de pesquisas e leituras foi dividido em duas fases, cada uma delas referentes a um caso. Realizou-se, então, na primeira fase, uma pesquisa bibliográfica sobre os fundamentos da arte portuguesa do início do século, seguida pelo estudo sobre os artistas modernistas portugueses, as suas influências, as suas obras e a sua relação com o Estado Novo e com as diversas esferas de institucionalização da arte.

No âmbito do estudo do caso português, a disciplina de Estudos Oisiponenses teve um papel determinante. Regida pelos Professores Doutores Susana Araújo e Felipe Cammaert, a disciplina compreendia um programa curricular norteado por pontos de reflexão sobre as várias representações imagéticas, literárias e cinematográficas feitas sobre Lisboa. Acompanhada pelos professores, a estudante investigou e escreveu um ensaio intitulado “A Arte pública do Estado Novo na capital do Império”. Deste modo,

pretendia-se conciliar a elaboração de um trabalho na cadeira e o início da investigação sobre a primeira geração modernista portuguesa ao serviço do Estado Novo. Através de objectos de análise que clarificam a apropriação visual e discursiva do espaço público por uma ideologia, da cidade de Lisboa pela narrativa político-cultural do salazarismo, foi demonstrado como a capital serviu de foco centralizador do retrato nacional oficial através da arte e como, neste processo, a plástica modernista teve uma função essencial. O documentário *Lisboa de Hoje e de Amanhã* (1948), de António Lopes Ribeiro, a Exposição do Mundo Português (1940) e os painéis das Gares Marítimas de Alcântara (1942) e da Rocha de Conde de Óbidos (1945), de Almada Negreiros, demonstram como as directivas temáticas do modernismo português são condicionadas pela iconografia encomendada pelo Estado Novo, ideologicamente caracterizada por motivos historicistas, épicos e retratistas, e como o dinamismo plástico modernista foi abandonado para dar lugar ao estatismo e concretude da escultura e pintura oficiais. As conclusões tomadas neste ensaio, evidenciaram a arte pública como meio de fixação visual da memória colectiva e como elemento da sua constante construção, sublinhando, assim, a sua importância na investigação presentemente relatada.

Enquanto o estudo sobre o modernismo português e a sua expressão de nacionalidade era desenvolvido, surgiu a oportunidade de deslocação até São Paulo e Rio de Janeiro durante o período de intervalo entre o primeiro e o segundo semestre. A viagem permitiria o contacto com a Professora Doutora Aracy Amaral e com o Professor Doutor Tiago Mesquita, investigadores nas áreas da Criação Artística e da História da Arte brasileira contemporânea, a abertura a outros pólos de investigação académica, a aquisição de bibliografia especializada, ainda não disponível nas bibliotecas e livrarias portuguesas e a visita aos principais museus de arte brasileiros. A viagem foi marcada, após o estabelecimento de um plano orçamental, a calendarização do período de deslocação e a certeza do contacto com os dois professores mencionados.

Durante a estadia no Brasil, a investigação sobre o modernismo e a reflexão plástica da nacionalidade brasileira foi privilegiada, tirando proveito da bibliografia lá reunida. Foi possível visitar as seguintes instituições museológicas, fundações e bibliotecas: Museu Paulista, FUNARTE (Fundação Nacional de Belas-Artes), M.A.B. (Museu da Arte brasileira), M.A.M. SP (Museu de Arte Moderna de São Paulo), M.A.C. SP (Museu de Arte Contemporânea de São Paulo), M.A.S.P. (Museu de Arte de São Paulo), Acervo do Palácio dos Bandeirantes, Museu Lasar Segall, Museu de História da Arte do Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas-Artes, M.A.M. RJ (Museu de Arte

Moderna do Rio de Janeiro), M.A.C. (Museu de Arte Contemporânea), Museu da Chácara do Céu, Projecto Portinari, Museu Casa do Ponta, Museu Edison Carneiro, Pinacoteca do Estado, Museu Afro-brasileiro, Centro Cultural do Banco Caixa e do Banco do Brasil em São Paulo, o Instituto do Património Histórico Artístico Nacional, Centro Cultural da Justiça Federal do Rio de Janeiro e Museu Histórico Nacional; a biblioteca da F.A.A.P. (Fundação Armando Alvares Penteado), biblioteca da E.C.A./U.S.P. (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo), Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, Biblioteca Sérgio Milliet e Biblioteca Mário de Andrade. Além do acervo de cada museu visitado, foram vistas quatro exposições temporárias especificamente relacionadas com a definição da arte brasileira: “Genealogias do Contemporâneo – 1.Brasil: visões e vertigens” no M.A.M. RJ; “Bem do Brasil”, no I.P.H.A.N.; a exposição de reinauguração do Museu do Folclore Edison Carneiro; “Ordem e Progresso: vontade construtiva na arte brasileira” no M.A.M. SP. Cada exposição apresentava uma perspectiva diferente sobre a construção pictórica da nacionalidade brasileira, ora a valorizar um percurso histórico ou político, como nas mostras do M.A.M. RJ e do M.A.M. SP, ora a valorizar a heterogeneidade de expressões artísticas brasileiras e a arte popular nacional, com no I.P.H.A.N. e no Museu do Folclore Edison Carneiro. Além da percepção da variedade de meios plásticos para a cristalização pictórica da nacionalidade brasileira, foi também compreendida a amplitude do tema proposto e a necessidade de uma selecção de obras que sintetizasse eficazmente o caso brasileiro. A maior aprendizagem obtida na deslocação a São Paulo e ao Rio de Janeiro foi, sobretudo, a consciencialização da extensão da produção académica brasileira, a sensibilização para a pluralidade de expressões artísticas nacionais e para a criação popular, amadora e/ou colectiva da arte.

O contacto com a Professora Doutora Aracy Amaral foi muito útil no sentido de perceber alguns pormenores acerca da Semana de Arte Moderna de 1922, da presença de António Ferro na Semana e da sua influência no modernismo brasileiro aquando da sua estadia no país, dúvidas que pela sua especificidade não chegaram a ser solucionadas pelas leituras feitas. Aracy Amaral assinalou a máxima importância de Mário de Andrade na estimulação da investigação académica e científica sobre o carácter popular das artes brasileiras, na inventariação e promoção da literatura, artes plásticas e música nacionais, e alertando ainda para a transformação da consciência intelectual nacional provocada após a criação do Instituto do Património Histórico

Artístico Nacional (I.P.H.A.N.). Foi também esclarecida a intenção do Estado Novo de Getúlio Vargas relativamente aos modernistas e aos pós modernistas e a especificidade da sua relação com Cândido Portinari. O Professor Doutor Tiago Mesquita, como historiador de Arte contemporânea e como curador e crítico de Arte, comentou o percurso de algumas obras, a importância dos artistas pernambucanos na génese do modernismo paulista e carioca, a aparente ambiguidade na relação plástica e temática entre o modernismo brasileiro e o europeu e, sobretudo, a herança modernista difundida pelos pós-modernistas e tão evocada pelos tropicalistas. Esta conversa proporcionou também a possibilidade de contactar com um dos grandes historiadores do modernismo brasileiro, o professor e artista Carlos Zílio, autor de dois livros indispensáveis a investigação: *A querela do Brasil, a questão da identidade na arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari (1922-1945)* e *O nacional e o popular na cultura brasileira, Artes Plásticas*, ambos de 1982.

A deslocação a São Paulo e ao Rio de Janeiro permitiu o aprofundamento da investigação sobre o modernismo brasileiro, o que seria dificultado perante as condicionantes da bibliografia obtida em bibliotecas e livrarias portuguesas e a aparente ausência de académicos especializados em Arte brasileira. A viagem permitiu, assim, a recolha de informação que, de outro modo, tornar-se-ia inviabilizada, preenchendo lacunas na questão da identidade nacional brasileira e da sua imagética modernista.

No decorrer da disciplina de Seminário, iniciada no segundo semestre deste ano lectivo e regida pela Professora Doutora Helena Buescu e pela Professora Assistente Sónia Ribeiro, foram trabalhados vários aspectos metodológicos da investigação: a pesquisa básica junto dos catálogos bibliotecários e cibernéticos, o esclarecimento da estrutura axial e das ramificações da investigação, a selecção da bibliografia e o balanço das citações a serem efectivamente utilizadas, a consideração das metodologias de escrita ensaística, até à devida preparação e realização de uma apresentação oral. Deste modo, além da tutoria feita pela Professora Doutora Helena Buescu, a aluna pôde ter a sua investigação semanalmente acompanhada pelas professoras e pelos seus colegas de curso que tanto a ajudaram a tomar diferentes perspectivas críticas sobre o seu próprio estudo, como a permitiram perceber os seus diversos percursos e as várias problemáticas deles surgidas.

Durante os meses após a deslocação ao Brasil, a aluna concentrou-se em seleccionar as obras de arte que seriam prioritariamente analisadas, exemplificando questões essenciais ao problema proposto ao modernismo português e brasileiro. Não

foi possível cumprir a proposta apresentada na candidatura do projecto no que diz respeito à heterogeneidade das expressões plásticas consideradas. A atenção à variedade de suportes das obras a serem discutidas perante o parâmetro sugerido seria válida quando adaptada à uma investigação mais complexa que aquela presentemente relatada. Os critérios de selecção das obras foram então definidos primeiramente a partir da dimensão e relevância do seu público-alvo, das intencionalidades do encomendador e da linguagem iconográfica e plástica utilizada.

Como previsto na candidatura à Bolsa de Investigação aqui defendida, o estudo foi desenvolvido privilegiando a base comparatista como principal metodologia de investigação. O comparativismo nota-se em duas dimensões do trabalho: em primeiro lugar, na proposta de relações de unidade e diversidade entre os dois objectos principais, a imagética modernista nacional portuguesa e brasileira; em segundo lugar, na posição tomada perante a presença de obras de diferentes suportes plásticos, tentando evidenciá-las como objectos que ao serem comparados poderão ser considerados endógenos ao problema essencial. Relativamente à orientação tomada diante da primazia do artista ou da obra, a análise histórica, iconográfica e formal sobre a obra e sobre o artista foi preferida em detrimento do acento bibliográfico sobre o artista ou da centralização total na obra como elemento isolado e desprendido de uma conjuntura histórico-social específica.

Outra directiva da investigação foi a ponderação sobre várias esferas sociais promotoras de um retrato nacional em cada país. A partir da percepção do princípio comum dos dois percursos em análise – a intelectualidade burguesa funda o modernismo e a sua leitura imagética da nacionalidade – e da sua continuidade paralela – ambos expandem o reconhecimento deste retrato através da arte pública e da directa ou indirecta institucionalização do modernismo e da imagem do nacional – tornou-se necessário seleccionar objectos que exemplificassem estas semelhanças e que, simultaneamente, acusassem as claras diferenças de tratamento temático e formal entre os dois casos. As duas esferas referidas, a burguesa e privada e a popular e pública, deveriam ser, por isso, referidas e relacionadas. Contudo, a implementação de uma identidade nacional através da sua concepção imagética manifesta-se, sobretudo, nas peças de arte pública que ilustram a construção da memória colectiva e da sua percepção visual da nacionalidade.

O ensaio intitulado “Expressões do nacional no modernismo plástico português e brasileiro” desenvolve-se em quinze páginas, das quais cerca de metade foram



dedicadas à reflexão sobre o caso português e a outra sobre o brasileiro. Em ambos, é primeiramente referida a génese burguesa das primeiras obras que abordam voluntária ou involuntariamente aspectos temáticos da nacionalidade, a partir da construção composicional e plástica do modernismo cosmopolita europeu, sendo esta a primeira semelhança de superfície. Como se verá, os exemplos dados num caso e no outro acentuam sobretudo a diferença entre eles. Em quase todo o ensaio os dois casos são descritos pela evidência das suas dissemelhanças, encontrando-se apenas em outros dois pontos, na difusão da identidade nacional através da arte pública e na institucionalização da arte pelos respectivos Estados.

A primeira metade do ensaio, dedicada ao caso português, inicia-se ao referir quatro artistas que de diferentes maneiras exemplificam o meio burguês, o isolamento e a ficção de uma representação pictórica do nacional, os seus condicionamentos e a sua potencialidade e a abertura a outras vias de comunicação e promoção da nacionalidade. Eduardo Viana (1881 – 1967) e os seus quadros *Os Bonecos Portugueses* (1916)<sup>1</sup>, *As três abóboras* e *O homem das loiças* (ambos de 1919) e Sarah Afonso (1899 – 1983) e *O Casamento na Aldeia* (1949) relacionam-se em dois pontos: em primeiro lugar, ambos não parecem criar intencionalmente uma imagem simbólica da nacionalidade e, em segundo, ambos pertencem a um meio intelectual, urbano e burguês. Neste sentido, pode-se concluir que poderão surgir condicionamentos à figuração e promoção da imagem do nacional pois esta é desenvolvida, vista e criticada por um público restrito e específico, a burguesia das duas maiores cidades do país. Por outro lado, poder-se-á também aferir que sendo este público burguês e intelectual influencia o mercado da Arte e o aparelho de Estado, podendo vir a ser um importante agente da opinião pública, e, assim, vir a aproveitar as transições plásticas e as adaptações temáticas já feitas para esboçar uma imagem actualizada da nacionalidade portuguesa. Jorge Barradas e Francisco Franco esclarecem duas vias diversas de difusão da Arte e da identidade nacional. Jorge Barradas (1894-1971) ajusta o desenho publicitário e cómico à representação de figuras populares portuguesas, como a *Lavadeira* (1920) e *As Varinas* (1930) apresentando-as em publicações periódicas e, assim, chegando à um público mais vasto que aquele burguês e letrado. Francisco Franco (1885-1955), por sua vez, como escultor fundador da estatuária oficial do Estado Novo, exemplifica a adaptação temática e plástica da escultura modernista às condições da ideologia dominante e do

---

<sup>1</sup> Todas as imagens referidas a seguir podem ser vistas no Anexo 2.



espaço público, veja-se *Gonçalves Zarco* (1928).

Partindo da vontade de Salazar e da acção de António Ferro em actualizar os códigos visuais nacionais diante de uma arte europeia em constante renovação e da necessidade de criar a imagem do Portugal fascista, colonialista, tradicionalista e católico, foi preponderante a reflexão sobre a criação do Secretariado de Propaganda Nacional e sobre as suas iniciativas. Conclui-se que o S.P.N. pode ser caracterizado como um organismo de cariz ideológico, promotor e por vezes corrector do mercado da arte, asfixiando-o através da estimulação reservada às obras que cumprissem o estilo oficial e, assim, condicionando a criação artística. Através da análise formal e iconográfica de *Gonçalves Zarco* (1928) de Francisco Franco e do *Padrão dos Descobrimentos* (1940) de Leopoldo de Almeida e Cottinelli Telmo, foi possível esclarecer as seguintes questões: a institucionalização de uma identidade nacional específica, erigida a partir da manipulação da história do país; o potencial compositivo, comunicativo e simbólico das tendências plásticas gerais da imagética modernista; a apropriação, adaptação e artificialização do modernismo plástico europeu na tentativa de torna-lo historicista, monumental e estático. Referiu-se também a dimensão espacial, social e política da arte pública impulsionada e implantada pelo S.P.N. e exemplificada por todo o país como meio de difusão de uma identidade nacional específica. Fez-se também um apontamento sobre a Exposição do Mundo Português, a sua máxima importância no apogeu do Estado Novo e a escolha por directivas eminentemente modernistas no desenho das suas estruturas arquitectónicas, na sua decoração e monumentos.

No sentido de privilegiar a análise de obras de arte pública e de dar início a reflexão sobre a transição registada no final da década de quarenta, refere-se, então, os painéis da Gare Marítima Rocha Conde de Óbidos (1945), de Almada Negreiros. De modo assertivo, o artista expõe a pobreza da capital do Império, o trabalho mecânico e o sofrimento da imigração. A obra não se submete, assim, aos motivos ideologicamente modelados, construindo, pelo contrário, um retrato actual e crítico da nação, e propondo, simultaneamente, a complexificação do modernismo até então artificializado pela expressão artística oficial. Por fim, através da *Cabeça de ceifeiro alentejano* (1941) de Dórdio Gomes e *O Almoço do trolha* (1947) de Júlio Pomar, faz-se uma breve menção à segunda geração figurativa modernista, aos neo-realistas, à sua vontade contestatária e à criação emudecida de uma identidade nacional alternativa. A II

Exposição Geral de Artes Plásticas realizada em 1947 e plena de artistas neo-realistas marca o início da censura à arte iconograficamente contrária a ideologia regente.

As correntes estéticas que seguiram o Neo-realismo privilegiam a subjectividade temática e o abstraccionismo plástico, individualizando o processo de sensibilização, percepção e transformação pela Arte, afastando-se, assim, da expressão do nacional.

O caso brasileiro é iniciado pela referência à Semana de Arte Moderna de São Paulo, realizada em 1922. Este primeiro momento do modernismo brasileiro permite a reflexão sobre os seus primeiros artistas, pertencentes à burguesia e intelectualidade paulista e carioca, e sobre os princípios estéticos defendidos e desenvolvidos pelos movimentos seguintes. Inspirado por Tarsila do Amaral e idealizado por Oswald de Andrade, partindo de algumas directivas nucleares da “Semana de 22” – a actualização da inteligência artística brasileira, a fundação de uma consciência criadora nacional e a actualização dos códigos artísticos brasileiros em relação àqueles inaugurados pelas vanguardas europeias – é fundado o Movimento Antropofágico. Tarsila do Amaral (1886-1973) e *A Negra* (1923), *Abaporu* e *Antropofagia* (ambos de 1929), quadros determinantes da sua “fase pau-brasil”, esclarecem as questões acerca da assimilação e superação das plásticas modernistas europeias, da tendência a expressão da brasilidade com o primitivo e de uma representação distante da realidade social brasileira.

Considerando a importância do Instituto do Património Histórico Artístico Nacional (I.P.H.A.N.) para a estimulação e promoção da criação artística nacional, segue-se uma reflexão crítica sobre a aceitação, investigação, inventariação e promoção institucional da identidade multicultural brasileira e da sua expressão plástica.

Seguidamente, aborda-se a questão da arte pública como meio de divulgação da descoberta imagética da brasilidade a partir do *Monumento às Bandeiras* (1950), de Victor Brecheret (1894-1953) e da sua alegoria à expansão territorial do interior do país e à génese do brasileiro. Cândido Portinari (1903-1962), o expoente da segunda geração modernista e o grande divulgador do modernismo e da brasilidade mestiça e trabalhadora, e os seus painéis do Monumento Rodoviário (1936) e as suas *Cenas Brasileiras*, representa o brasileiro no seu meio de trabalho e na sua miséria, catalogando, paralelamente, a representação pictórica dos tipos raciais brasileiros, das festividades populares e dos rituais religiosos.

Por fim, a questão da política e das suas relações com as artes plásticas modernistas brasileiras no sentido de definir a imagética nacional parece pouco notória. Por mais que existisse um critério de selecção da arte “de mérito nacional” pelo

I.P.H.A.N., na primeira metade do século XX, não existe documentação sobre a determinação ideológica indicada pelos organismos oficiais, nem a censura directa exercida pelo Estado. Isto não invalida, evidentemente, a existência da manipulação informativa e discursiva do regime de Getúlio Vargas, realizada por outros meios como o literário, o musical e o radiofónico.

Tal como em Portugal, a partir da década de cinquenta, os movimentos estéticos que determinam a História da Arte brasileira desligam-se do figurativo para experimentar vários caminhos do abstraccionismo, complexificando a relação entre o artista e o público.

Após a reflexão sobre a significação plástica da identidade nacional concebida através do modernismo português e brasileiro, pôde-se comparar os dois casos. Primeiramente, depara-se com uma diferença basilar: enquanto em Portugal não existe qualquer organização colectiva dos artistas modernistas, nem conceptualizações de um movimento estético ou de uma expressão imagética nacional; os modernistas brasileiros unem-se no sentido de evocar a Arte definitivamente brasileira. Paralelamente, existe uma similitude aparente no contexto económico-social onde estas primeiras gerações vivem e criam, ambas focam-se no mercado da arte e no seu público instruído e burguês, restringindo a sua divulgação ao espaço privado e a uma imagem de nacionalidade afastada da realidade social e, assim, condicionada pelo encanto hedonístico pelo casticismo português e pelo exotismo tropical brasileiro.

Aquando a criação de organismos oficiais que se propunham a gerir o mercado da arte e a promoção do património nacional, registam-se diferenças estruturais: o S.P.N. responsabiliza-se pela difusão de uma ideologia específica, asfixiando a produção artística; diferentemente do que se pode registar na criação e nas acções continuadas do I.P.H.A.N., que mesmo diante de um regime totalitário, permanece teoricamente afastado de funções política ou psico-social.

Nota-se em ambos os casos a predominância da evocação histórica e/ou alegórica como motivo principal de criação tanto num país como no outro. Porém, o Estado Novo português indica uma identidade nacional pura, directamente relacionada com a génese lusitana, mascarando a evidente miscigenação do povo português; enquanto o I.P.H.A.N. e o governo Getúlio Vargas aprovam determinantemente o hibridismo étnico e religioso como factor de identificação nacional. A partir daqui, conclui-se também que em ambos os casos existe por um lado, uma perspectiva colonial – em Portugal existe a identificação negativa do primitivo com o africano negro, como

exemplifica a Exposição do Mundo Português e, especialmente, a sua “Secção Colonial”; o *Monumento às Bandeiras*, representa índios passivamente cristianizados e escravizados e homens representados como descendentes de portugueses, liderando o movimento do colectivo, fixando, assim, um olhar histórico linear e simplista – e por outro lado, existe também uma perspectiva pós-colonial – na acção dos neo-realistas portugueses que criam uma imagem alternativa e crítica da nacionalidade, onde a única diferenciação sócio-cultural feita detêm-se com a figuração do explorado e do explorador; os artistas antropofágicos manifestam-se a favor independência cultural do Brasil e da valorização do primitivo como génese da nação brasileira.

A partir da distinção entre os dois regimes fascistas e da diferença entre as condições geográficas, históricas, sociais e culturais, surge a percepção de disparidades de percursos e temas tomados na tentativa de recriação do modernismo nacional e na sua expressão da nacionalidade. Conclui-se, portanto, que mesmo considerando dois países lusófonos, confrontados por relações seculares, que simultaneamente criam expressões da nacionalidade a partir da estética visual modernista, este processo diferencia-se em virtude das diversas condições de produção e divulgação da arte presentes em cada país.

A escrita do ensaio fez emergir três problemas de abordagem ao tema. O primeiro surgiu durante a primeira versão do plano de trabalho, na qual começou-se a problematizar a diferença entre o “retrato cultural”, inicialmente mencionado, e a “expressão de nacionalidade” utilizada no ensaio. Preferiu-se a referência ao campo semântico “nação” pela sua especificidade enquanto caracterização de uma sociedade circunscrita num território por um sistema sociopolítico próprio onde o aparelho de Estado regula uma série de normativas socioculturais através dos seus organismos de formação civil e profissional e da sua intervenção privilegiada no espaço público, na memória colectiva e nos meios de criação e promoção da Arte.

O segundo problema surgiu no início do processo de escrita, a partir da percepção da diferença de perspectivas sobre um caso e o outro, isto é, o caso brasileiro era notoriamente considerado mais construtivo do que o português. Enquanto o caso brasileiro era positivamente caracterizado pela sua perspectiva de fundação da nacionalidade em antítese ao colonialismo cultural europeu, e pelo seu afastamento do regime ditatorial no qual o modernismo foi difundido a partir da década de trinta, o enquadramento do caso português era profundamente relacionado com a instrumentalização sociopolítica da estética modernista e com a formação ideológica

realizada pelo regime através desta. Por mais que estas sejam efectivamente as conclusões gerais descobertas no final do ensaio, todo o seu discurso pecaria pela falta de rectidão e igualdade argumentativa. Decidiu-se, portanto, referir no início do ensaio três artistas portugueses que, afastados das encomendas oficiais e formados no meio social burguês, pesquisaram sobre as possíveis transições e adaptações do modernismo plástico europeu, utilizando cenas e figuras populares, sendo que no final do ensaio, através da obra de Cândido Portinari, reflectiu-se sobre a intervenção do Estado Novo brasileiro no meio artístico nacional.

O último problema foi posto após a entrega do ensaio escrito. Pela inserção das questões sobre a génese burguesa e sobre os neo-realistas impedidos de expor as suas obras em público, perdeu-se o eixo da arte pública e, por mais informativo e crítico que o ensaio seja, houve alguma dispersão e, consequente, perda de focagem sobre o problema essencial, fundado na arte pública e na memória visual colectiva. Pela necessidade de reconstrução do ensaio, este ainda não foi proposto a publicação.

## **2. Evento**

No sentido de incluir o primeiro objectivo descrito no artigo 2.º do Regulamento das Bolsas de Investigação da Fundação Amadeu Dias no projecto proposto, foi prevista a correspondência da investigação com a Casa da América Latina.

No início das aulas do segundo semestre, foi marcada uma reunião com a coordenadora de programação e comunicação da Casa da América Latina, Dra. Maria Xavier, para discutir as possibilidades de relação entre a investigação e a criação de uma exposição ou de um evento na CAL. Inscrita na disciplina de Gestão Cultural, leccionada pela Professora Doutora Manuela Carvalho, a aluna deveria organizar e realizar um projecto cultural. Aproveitando o contacto já firmado com a CAL, a proximidade da reunião e a parceria com Miguel Dores e Catarina Oliveira, também portadora de uma Bolsa de Investigação da Fundação Amadeu Dias, foi concebido um projecto que se propunha a abordar a transversalidade da literatura, pintura e cinema na identificação de uma arte brasileira. A primeira proposta apresentada na candidatura da aluna foi desenvolvida no sentido de expor uma exposição de reproduções de obras modernistas que sugerissem as relações de unidade e diversidade entre a construção imagética da nacionalidade pelos modernistas portugueses e brasileiros. Porém, perante a possibilidade de união dos três alunos, cada um especificamente interessado num dos três âmbitos artísticos, preferiu-se propor um projecto que abrangesse a literatura e o

cinema brasileiros, reforçando a ideia da convergência e do cruzamento de meios expressivos como construção do eixo de intercomunicação entre vários paradigmas culturais identitários brasileiros e deixando de parte a incisão sobre o caso português.

Foi então proposta a utilização do espaço da C.A.L. durante três dias para que pudessem ser expostas oito reproduções de pinturas, oito excertos literários e três sessões de cinema, acompanhados pelas intervenções de cada aluno sobre cada um dos temas. Os objectivos principais do evento foram: a divulgação da arte moderna e contemporânea brasileira, a reflexão, organização, montagem e apresentação de uma exposição Inter-Artes e a abertura dos estudos académicos a um público mais amplo.

A primeira proposta da aluna referia também a tentativa de colaboração com a Biblioteca da F.L.U.L., a Casa do Alentejo e a Casa do Brasil. Porém, pela ausência de resposta da Casa do Alentejo e da Casa do Brasil após várias tentativas de contacto e, sobretudo, pela condição imposta pela C.A.L. – a exposição e o evento não poderiam ser apresentados em outras instituições na mesma temporada – determinou-se que o projecto seria realizado apenas na C.A.L. Assim sendo, a proposta foi aceite e agendada para os dias 25, 26 e 27 de Maio, das dezoito e trinta e às vinte e uma e trinta.

O tema do projecto estende-se num vasto campo de concretizações artísticas, pelo que se optou pela realização de um evento panorâmico que oferecesse ao público vários momentos históricos em que as artes brasileiras reflectissem sobre a sua construção identitária. Julgou-se então necessário não particularizar a exposição pictórica/literária e a projecção cinematográfica em nenhum período ou movimento artístico específico, pois a abordagem aprofundada não seria compatível com a extensão de tempo do evento. Escolheu-se, por isso, várias obras representativas do que foi o pensamento sobre a unidade e as especificidades da cultura brasileira, desde o início das comumente designadas literatura, pintura e cinema brasileiros.

Os critérios de selecção dos três filmes projectados compreendiam a pertinência de cada um no contexto histórico do cinema brasileiro e a múltipla articulação de conteúdos com outras obras literárias, pictóricas e/ou cinematográficas. Procurou-se também que os temas dos três filmes não fossem relativos ao mesmo período histórico e que os seus conteúdos culturais se entrecruzassem, criando uma linha de discussão coesa e compreensível. Em cada dia foi exibido um filme: *Macunaíma*, de João Pedro de Andrade (1969), no primeiro dia; *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos (1963), no segundo dia; e *Central do Brasil*, de Walter Salles (1998), no último dia.



O corpus da exposição contou com um poema e um excerto de um romance de autores românticos, ilustrados pela pintura paisagista e romântica da época; excertos de romances, de um manifesto e de poemas modernistas, bem como obras dos expoentes da pintura modernista, com o devido destaque neste momento capital na definição da nacionalidade e da consciência pós-colonial. Foram expostos trechos de obras literárias dos autores Gonçalves Dias, José de Alencar, Lima Barreto, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Murilo Mendes, e também reproduções de pinturas de Nicola António Facchinetti, Victor Meirelles de Lima, Eliseu Visconti, Lasar Segall, Tarsila do Amaral, Cândido Portinari, Manoel Martins, Cláudio Tozzi.

No final de cada sessão de cinema, um dos dinamizadores dava início a uma tertúlia, expondo, durante cerca de vinte minutos, possibilidades de intersecção entre o filme apresentado, obras de arte plásticas e literárias. A aluna Cristina Branco responsabilizou-se pela tertúlia do primeiro dia do evento. O filme *Macunaíma*, feito no auge do Tropicalismo, propunha a lembrança da literatura e pintura antropofágicas e dos seus expoentes, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, autor do romance *Macunaíma*, entre outros, e Tarsila do Amaral. A aluna traçou então um rápido percurso cronológico desde a arte ameríndia até aos dias de hoje, fazendo a sua comunicação incidir no modernismo e no tropicalismo, os dois grandes movimentos de valorização da identidade cultural e artística brasileira.

Para um progresso efectivo do projecto, tanto a nível teórico como operacional, foram determinadas tarefas específicas para cada elemento do grupo, pelo que estes ficaram responsáveis pela realização de objectivos particulares necessários ao cumprimento e sucesso do evento. O aprofundamento dos estudos teóricos e a selecção de materiais foram distribuídos consoante a área artística de interesse de cada um: a aluna Cristina Branco responsabilizou-se pela escolha das oito obras de pintura, Catarina Oliveira encarregou-se de seleccionar os filmes apresentados e Miguel Dores comprometeu-se em investigar sobre o eixo histórico da literatura brasileira e em escolher os oito textos literários. As tarefas logísticas e burocráticas foram designadas a partir desta primeira repartição. As funções da aluna Cristina Branco eram as seguintes: organizar os pedidos de direitos de autor das obras pictóricas e das suas reproduções digitais, de solicitar e escolher os orçamentos de reprodução das obras, de realizar o cartaz e de criar o evento no *Facebook*, colaborando com Catarina Oliveira aquando da



montagem da exposição, e com Miguel Dores na elaboração dos textos fundamentais do projecto, como o plano de negócios, o dossiê do projecto e o relatório final.

Em primeiro lugar, foi feita a discussão e pré-selecção do *corpus* literário, pictórico e cinematográfico a ser exposto, seguido pelo pedido dos direitos de autor às famílias dos artistas e das reproduções digitais das obras aos devidos acervos museológicos. Após a análise de vários orçamentos e da elaboração do plano orçamental, foi solicitado o apoio financeiro a algumas entidades. A partir das respostas positivas e negativas recebidas, o corpus da exposição foi ligeiramente alterado e confirmado. Foram logo encomendadas as reproduções impressas das pinturas a serem expostas e comprados os DVD's dos filmes a serem projectados. Foi então posta em prática a estratégia de divulgação do evento e, após duas semanas, a exposição foi devidamente montada.

A estratégia de marketing foi definida considerando o terceiro objectivo do evento, a divulgação dos estudos académicos junto a um público-alvo mais amplo, desde a comunidade brasileira, até aos estudantes universitários (sobretudo das áreas da Literatura, Artes Plásticas, Cinema, História, Antropologia e Sociologia).

Após a criação e análise de vários cartazes realizados em conjunto por Cristina Branco e Miguel Dores, com a ajuda da Professora Doutora Rosário Durão, investigadora no Centro de Estudos Comparatistas, e pós-doutoranda em Comunicação Profissional e Design de Informação, foi concebido um cartaz final, Anexo 2. Os setenta cartazes impressos foram distribuídos por Catarina Oliveira e por Miguel Dores nas seguintes instituições: Reitoria da Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Belas-Artes, Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, Faculdade de Ciências Sócio Humanas, Instituto de Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos, Faculdade de Arquitectura, Embaixada do Brasil, Casa do Brasil, Centro Cultural Brasileiro, Fundação Luso-brasileira e ainda por cafés e minimercados especializados no comércio de produtos de origem brasileira. Considerando a abundância de instituições académicas relativamente a espaços frequentados por públicos não académicos e pela comunidade brasileira, tornou-se necessário reforçar a divulgação do evento nestes espaços. Por isso, a divulgação do evento expandiu-se para cafés, associações e espaços de convívio, como a Casa do Alentejo, os cafés Estádio, Botequim da Graça e A Camponesa, o Clube Ferroviário, o Lusitano Clube, a galeria Zé Dos Bois, o cinema São Jorge, a Cinemateca Portuguesa, a Fundação Calouste Gulbenkian e alguns restaurantes e bares brasileiros.

Além da distribuição de cartazes, o evento foi divulgado via internet, através da criação de um “evento” no *Facebook* e da rede de contactos electrónicos. Através da C.A.L., o evento também teve destaque no site, na *newsletter* da Casa e na Agenda Cultural de Lisboa do mês de Maio.

Todas as directrizes inicialmente planificadas foram cumpridas e, apesar de alguns entraves logísticos gerados pelo amadorismo do grupo e pelos longos atrasos da resposta de algumas instituições, o evento foi bem sucedido. O total dos visitantes/espectadores do evento calcula-se entre oitenta a cem pessoas, sendo que foram apurados cerca de quarenta a cinquenta pessoas no dia da inauguração, dez a quinze no segundo dia, e vinte a trinta no dia do encerramento do evento, para além de ter sido apurado pela C.A.L. a vinda de cerca de dez visitantes ao longo de duas semanas de exposição. A participação de um público heterogéneo durante as tertúlias, em termos de idade, profissão, nacionalidade e espectro social, é também um factor de notabilizar. A presença deste público não só foi uma conquista no âmbito da missão proposta pelo grupo, como constituiu uma alavanca para uma discussão e ponderação diferenciada e construtiva dos temas apresentados.

### **3. Execução financeira**

**3.1** Curso de Verão “História da Arte em Portugal do séc. XV à Arte contemporânea” na FCSH da UNL: 80 € + 10 € = 90 €

A presença da aluna no curso foi assegurada através do pagamento de noventa euros, oitenta relativos a quantia a ser paga pela participação e dez pela avaliação, valor que veio a ser compensado pela primeira parcela da Bolsa de Investigação cedida em Outubro.

#### **3.2** Plano financeiro da deslocação a São Paulo e ao Rio de Janeiro:

Receitas:

Bolsa de Investigação da Fundação Amadeu Dias – Universidade de Lisboa: 750 €

Outros rendimentos: 600 €

Total: 1350 €

Tendo em conta a previsão da soma a ser gasta em fotocópias e aquisição de bibliografia e de materiais de estudo, foi decidido que a quantia designada a deslocação ao Brasil seria de 750€, sobrando 200€ para os gastos mencionados. Como se poderá

analisar a seguir, a quantia de 750€ assomada aos outros rendimentos, foi a necessária para concretizar a viagem.

Despesas efectivas<sup>2</sup>:

Passagem de avião: TAP 25.12.2010-12.02.2011 – 1050 €

Alojamento: 0 R\$

Alimentação: 6 R\$ x 50 dias = 300 R\$

Transportes: São Paulo – 84 R\$

Autocarro de São Paulo ao Rio de Janeiro, ida e volta – 2 x 72 R\$ = 144 R\$

Rio de Janeiro – 56 R\$

Museus: 37 R\$

Total: 1050 € + (621 R\$ / 2,2982) = 1050 € + 270,21 € = 1320,21 €

Pela proximidade mantida com conhecidos e familiares nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro, o alojamento não constituiu num gasto efectivo. As contas feitas à alimentação referem-se a média gasta por dia multiplicada pelos dias de viagem. O valor relativo aos transportes e aos museus corresponde exactamente a quantia gasta. A conta final utiliza o valor do Real em relação ao Euro, calculado em 15 de Fevereiro de 2011, logo após a chegada da aluna à Lisboa. Como se poderá calcular, as receitas obtidas excedem em pouco menos de 30 €, pelo que todos os gastos da viagem foram cobertos.

### 3.3 Plano financeiro do evento

Receitas:

- . Associação de Estudantes da Faculdade de Letras: Impressão dos cartazes
- . Bolsa de Investigação da Fundação Amadeu Dias – Universidade de Lisboa de Cristina Branco: Impressão das imagens nº 2 e 7: 50 € + 23% IVA = 61,5 €  
Gastos de montagem: 9, 99 €  
Total: 71, 49 €
- . Bolsa de Investigação da Fundação Amadeu Dias – Universidade de Lisboa de Catarina Oliveira: DVD Vidas Secas: 10 €
- . Centro de Estudos Comparatistas: DVD Colecção Joaquim Pedro de Andrade: 54,05€

---

<sup>2</sup> 1€ = 2, 2982 R\$ (15.02.2011, 20.50: URL: <http://br.advfn.com/conversor-moedas/euro-para-real-brasileiro.html>).

. Faculdade de Letras: Impressão das reproduções digitais nº 1, 3, 4, 5, 6 e 8: 65,5 € +  
23% IVA = 80,57 €  
Total: 216,11 €

Tendo previsto a despesa de 100 € em gastos relativos a exposição a ser organizada em parceria com a Casa da América Latina e diante da resposta negativa do Instituto Camões, instituição contactada para apoiar financeiramente a impressão das pinturas digitalizadas, a aluna decidiu disponibilizar a quantia reservada para este tipo de gastos.

Despesas efectivas:

80 cartazes, 30 impressos em folha A4 e 50 em folha A3  
8 reproduções – 115,5 € + 23% IVA = 142,07€  
DVD's – Coleção Joaquim Pedro de Andrade - 54,05 €  
Vidas Secas – 10 €  
Central do Brasil – 0 €  
Direitos de autor das oito pinturas e dos três filmes – 0 €  
Gastos de montagem – 3,95 € (Powerstrips c/10 tiras)  
2,09 € (massa adesiva UHU Patafix)  
3,95 € (fita adesiva dupla face Tesa)  
Total – 216,11 €

O plano financeiro do evento presentemente descrito corresponde àquele efectivamente cumprido. Os oitenta cartazes foram impressos directamente pela Associação de Estudantes da Faculdade de Letras e por isso não apresentam um valor específico. O valor das reproduções das oito pinturas expostas corresponde àquele cobrado pela gráfica UrbanInk (Orç. nº1852011, 13.05.2011). O DVD *Central do Brasil* não chegou a tempo, pelo que o grupo teve que optar pela projecção do filme a partir do DVD de uma pessoa conhecida e cancelar a encomenda previamente realizada. Os responsáveis pela obra dos seis artistas falecidos há menos de setenta anos não pediram direitos autorais pela reprodução e exposição das respectivas pinturas. Como se pode concluir, as despesas do evento foram coberta na sua totalidade pelas receitas cedidas.

### 3.4 Conclusão da execução financeira

Curso de Verão: 90 €

Deslocação a São Paulo e ao Rio de Janeiro: 750 €

Evento: 71,49 €

Fotocópias: 10,40 € + (41 R\$/2, 2982) = 28, 24 €

Aquisição de bibliografia:

Amaral, Aracy A. *Artes Plásticas na semana de 22: subsídio para uma renovação da história das artes no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1970. – 46 R\$

\_\_\_\_\_. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. São Paulo: Studio Novel, 2003. – 79,90 R\$

França, José Augusto. *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*. Lisboa: Livros Horizonte, 2009. – 35,29 €

Gullar, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969. – 20 R\$

Inojosa, Joaquim. *O Brasil brasileiro*. Recife: Oficina Gráfica do Jornal do Comércio, 1925. – 30 R\$

Pedrosa, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Aracy Amaral (org.). São Paulo: Perspectiva, 1981. – 25,50 R\$

\_\_\_\_\_. *Mundo, homem, arte em crise*. Aracy Amaral (org.). São Paulo: Perspectiva, 2007. – 30 R\$

= 35,29 € + (231,4 R\$/ 2, 2982) = 135, 98 €

Total: 1075, 71 €

#### 4. Conclusão

A cedência da Bolsa de Investigação da Fundação Amadeu Dias estimulou a aluna a aproximar-se do meio da produção académica e da possibilidade de cumprir os objectivos de uma breve investigação, explorando as áreas da metodologia ensaística, do comparativismo, da História da Arte, da Arte pública, da Sociologia da Arte e da Gestão das Artes e da Cultura com maior profundidade do que em qualquer momento da sua licenciatura. O estímulo financeiro da Bolsa cedida possibilitou a aproximação do meio universitário paulista e carioca, a sensibilização acerca da amplitude e heterogeneidade da expressão artística nacional brasileira e a contribuição para a concretização do projecto cultural “Artes Brasileiras: Literatura, Pintura, Cinema” e aproximação de uma entidade com tanto interesse para o percurso académico e profissional da aluna como a Casa da América Latina. A Bolsa de Investigação da Fundação Amadeu Dias constitui parte de um incentivo ao amadurecimento intelectual

e a abertura de horizontes da aluna, resultando na certeza da sua vontade de prosseguir os seus estudos universitários e do seu interesse sobre a possibilidade da Arte popular contemporânea e da criação artística colectiva e sobre a gestão da Cultura e das Artes.

## 5. Bibliografia

- Amaral, Aracy A. (1998). *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34.
- Amaral, Aracy A. (2003). *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Studio Nobel.
- Mário de Andrade (1936). “Anteprojecto para a criação do Serviço do Património Artístico Nacional”, In *Revista do I.P.H.A.N.*, nº30, 2002.
- Andrade, Oswald de (1928). “Manifesto Antropofágico” In *Revista de Antropofagia*, nº1, São Paulo, Maio de 1928.
- Castro, Augusto (1956). *Mundo Português, Imagens de uma Exposição Histórica*. Lisboa: Secretariado Nacional de Informação.
- Ferro, António (1935). *A Política do Espírito e a Arte Moderna Portuguesa*, Lisboa: Secretariado de Propaganda Nacional.
- Ferro, António (1943). *Dez anos de Política de Espírito*. Lisboa: Secretariado Nacional de Informação.
- França, José-Augusto (2009). *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Gullar, Ferreira (1969). *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- Marino, João (1984). *Tradição e ruptura: síntese da arte e cultura brasileiras*. São Paulo: Fundação Bienal.
- Milliet, Sérgio (1922). “Uma semana de Arte Moderna em São Paulo” In *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº34, São Paulo, 1992.
- Rosa, Fernando (coord.) (1992). *Nova História de Portugal, Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*, Vol. XII, Lisboa: Editorial Presença.
- Portela, Artur (1987). *Salazarismo e as Artes Plásticas*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Coleção Biblioteca Breve, vol.68.
- Soromenho, Miguel (1988). “A Grande Exposição do Mundo Português, alguns aspectos artísticos e ideológicos” In *Congresso da Arte Contemporânea Portuguesa*, Instituto Superior de Artes Plásticas da Madeira: Funchal.

## **Anexo 1**





## **Anexo 2**



Imagem 1 Eduardo Viana, *Os Bonecos Portugueses*, 1916.



Imagem 2 Eduardo Viana, *O homem das loiças*, 1919.



Imagem 3 Eduardo Viana, *As três abóboras*, 1919.

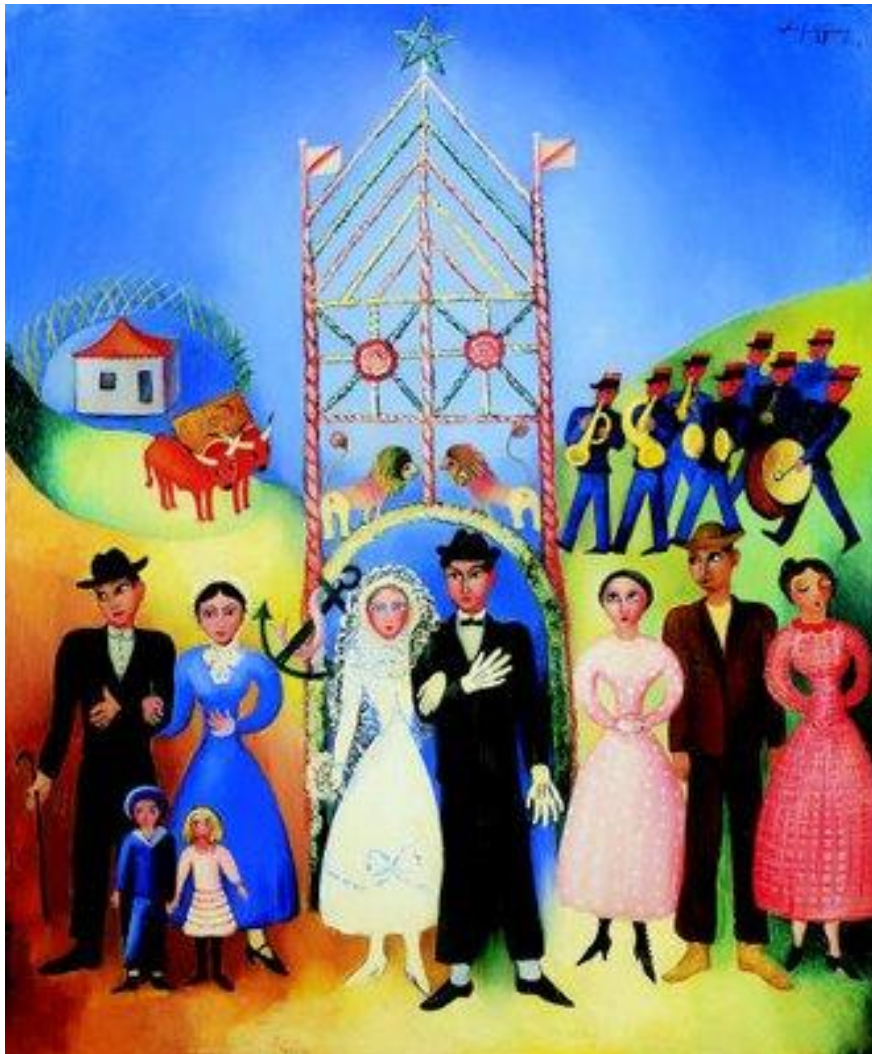


Imagem 4 Sarah Afonso, *O Casamento na aldeia*, 1949.





Imagem 5 Jorge Barradas, sem título (lavadeira), 1920



Imagem 6 Jorge Barradas, *As Varinas*, 1930.



Imagem 7 Francisco Franco, *Gonçalves Zarco*, 1927.



Imagem 8 Leopoldo de Almeida e Cottinelli Telmo, *Padrão dos Descobrimentos*, 1940/60.



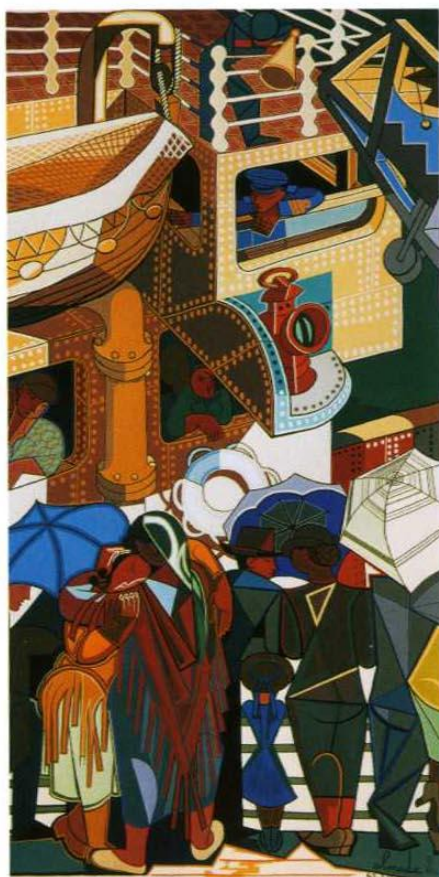


Imagem 9 Almada Negreiros, Gare Marítima da Rocha de Conde de Óbidos, tríptico dos Imigrantes, 1945.

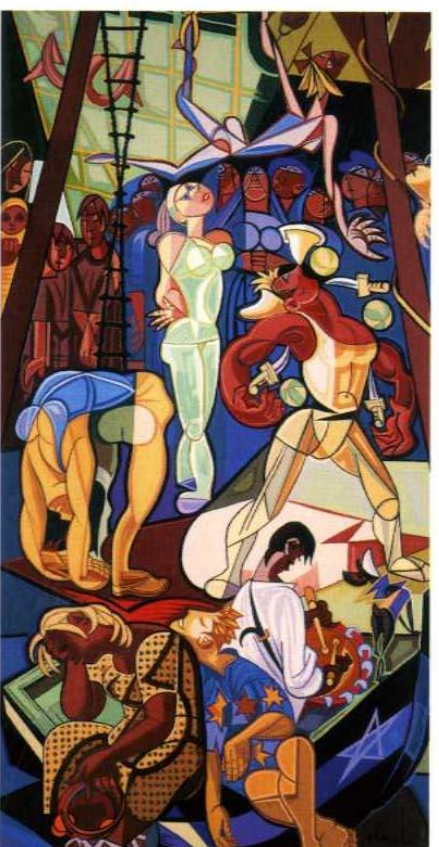
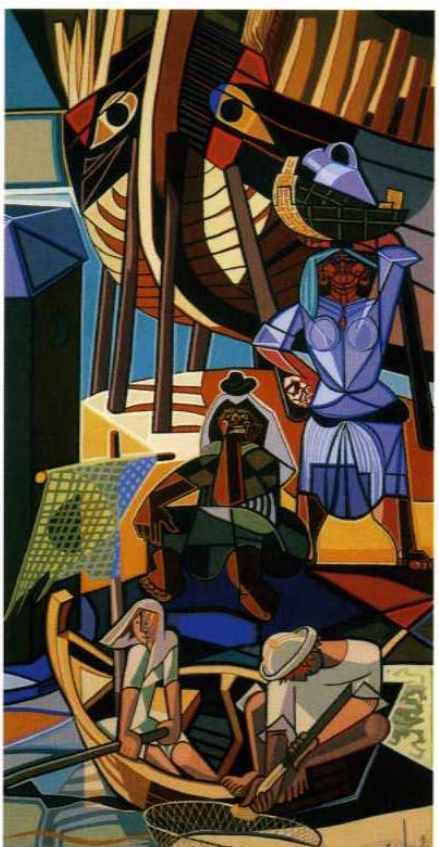


Imagem 10 Almada Negreiros, Gare Marítima da Rocha de Conde de Óbidos, tríptico da Lisboa Ribeirinha, 1945.



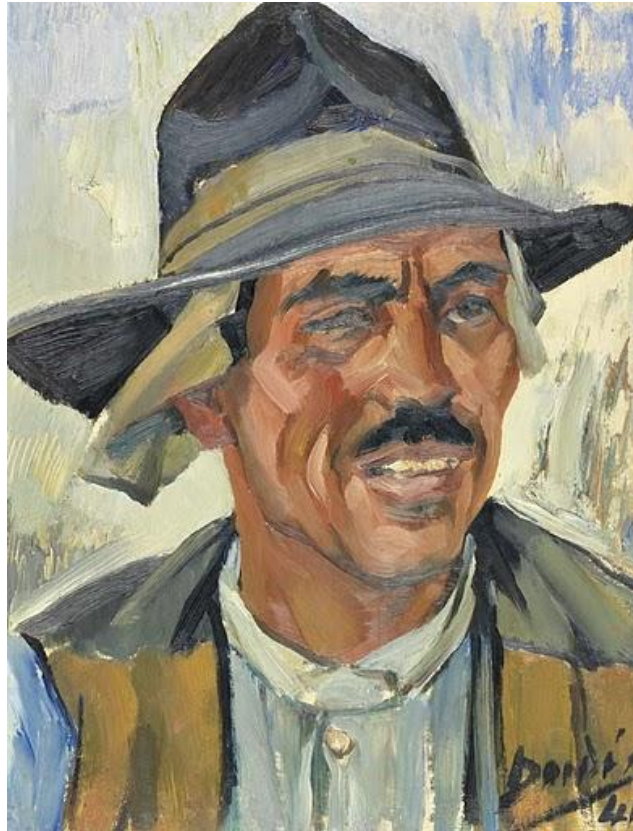


Imagem 11 Dórdio Gomes, *Cabeça de Ceifeiro Alentejano*, 1941.



Imagem 12 Júlio Pomar, *O almoço do trolha*, 1947.



Imagem 13 Tarsila do Amaral, *A Negra*, 1923.



Imagem 14 Tarsila do Amaral, *Abaporu*, 1929.



Imagem 15 Tarsila do Amaral, *Antropofagia*, 1929.





Imagem 16 Victor Brecheret, *Monumento às Bandeiras*, 1920/53.

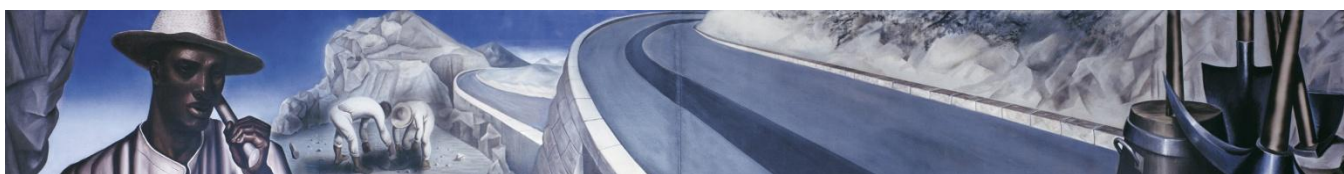


Imagem 17 Cândido Portinari, Mural do Monumento Rodoviário, 1936.



Imagem 18 Cândido Portinari, *Mural Cenas Brasileiras, Descobrimento*, 1956.



Imagem 19 Cândido Portinari, *Mural Cenas Brasileiras, Anchieta*, 1956.





Imagem 20 Cândido Portinari, *Mural Cenas Brasileiras, Bandeirante*, 1956.



Imagem 21 Cândido Portinari, *Mural Cenas Brasileiras, Bumba-meu-Boi*, 1956.



Imagem 22 Cândido Portinari, *Mural Cenas Brasileiras, Frevo*, 1956.



Imagem 23 Cândido Portinari, *Mural Cenas Brasileiras, Samba*, 1956.





Imagem 24 Cândido Portinari, *Mural Cenas Brasileiras, Vaqueiros do Nordeste*, 1956.



Imagem 25 Cândido Portinari, *Mural Cenas Brasileiras, Jangada do Nordeste*, 1956.

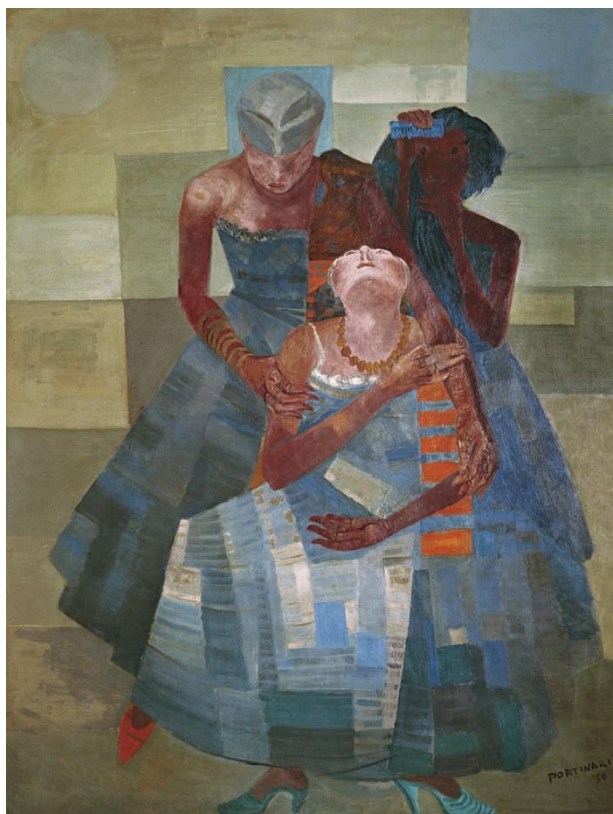


Imagem 26 Cândido Portinari, *Mural Cenas Brasileiras, Baianas*, 1956.



Imagem 27 Cândido Portinari, *Mural Cenas Brasileiras, Serigueiros*, 1956.





Imagem 28 Cândido Portinari, *Mural Cenas Brasileiras, Garimpeiros de Minas Gerais*, 1956.



Imagem 29 Cândido Portinari, *Mural Cenas Brasileiras, Gaúchos*, 1956.

## **Anexo 3**

# .ARTE BRASILEIRA.

moderna e contemporânea

Literatura.Pintura.Cinema

24, 26 e 27 de Maio

19h - 21h30

Casa da América Latina

Av.24 de Julho, nº118-B

**Entrada gratuita**

Mais info: [www.casamericalatina.pt](http://www.casamericalatina.pt)  
ou [www.facebook.com](https://www.facebook.com)



COMPARATISTAS  
CENTRO DE ESTUDOS

CC  
AMADEU DIAS  
FUNDADA



*Operários, Tarsila do Amaral, 1933.*